

8) Dazu vgl. Susanna Großmann-Vendrey, Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit, Regensburg 1969 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, 17); Klaus-Jürgen Sachs, Robert Schumanns Fugen über den Namen BACH (op. 60) ..., in: 55. Bachfest, Mainz 1982, S. 151-175.

9) Carl Dahlhaus, Bach-Rezeption und ästhetische Autonomie, im vorliegenden Band.

Hans-Joachim Schulze:

"UNBEQUEMES GERÄUSCHE" UND "GELEHRTES CHAOS"

Bemerkungen zur Bach-Rezeption im 18. und frühen 19. Jahrhundert

In seinem 1980 gehaltenen Vortrag über "Rezeptionsgeschichte als Problem der Musikwissenschaft"¹ formuliert Friedhelm Krummacher im Anschluß an Carl Dahlhaus, die Rezeptionsgeschichte stehe in der Gefahr, "in der Sammlung unzähliger Rezeptionsbelege zum Substitut eines Positivismus zu werden, von dem sie sich ursprünglich zu distanzieren suchte". Die "Gefahr des historischen Relativismus" werde um so größer, "je weiter die Instanz des Werkes von den Phasen seiner Rezeption verdrängt wird". Zu postulieren sei die "Identität der Werkstruktur als eines intentionalen Entwurfs", nicht dessen Auflösung in eine Vielzahl gleichwertiger Rezeptionen (nach Felix Vodička, 1975).

Diese Kernsätze und noch weitere ihrer Art lassen sich unverändert oder geringfügig modifiziert auf das Werk Johann Sebastian Bachs und dessen Rezeption in annähernd drei Jahrhunderten anwenden. Soll dieses Werk in seiner ästhetischen Gegenwart und als eine solche begriffen werden, setzt dies eine Aufarbeitung seines Verständnisses in der Geschichte voraus, wobei die Zeit seiner Entstehung sowie die Epoche seines ersten Nachwirkens nach dem Tode des Komponisten zu bevorzugen wären. Eine solche Aufarbeitung der Frühgeschichte wird erfahrungsgemäß nicht auf Anhieb möglich sein; für die Art und Weise ihrer Anlage existieren aus jüngerer Zeit verschiedene Modelle: Günther Wagner, "J.A. Scheibe - J.S. Bach: Versuch einer Bewertung"², Martin Zenck, "Stadien der Bach-Deutung in der Musikkritik, Musikästhetik und Musikgeschichtsschreibung zwischen 1750 und 1800"³, sowie Carl Dahlhaus, "Zur Entstehung der romantischen Bach-Deutung"⁴. Neben diesen Deutungen sind andere möglich; dies zeigen verschiedene Rezensionen der genannten Beiträge; auch meine Bemerkungen "Zur Herausbildung einer 'Bach-Legende' im 18. Jahrhundert"⁵ versuchen sich mit einem etwas abweichenden Ansatz.

Das Kernproblem für die frühe Geschichte der Rezeption von Bachs Werken ähnelt demjenigen der Biographik und der Werkgeschichte schlechthin: Der Dokumentenbestand ist, wenigstens im Bereich der handschriftlichen Quellen, lückenhaft, insgesamt mit einer großen Streubreite behaftet und von höchst unterschiedlichem Aussagewert. Zusammenhängende Texte größeren Umfanges liefert allein der Scheibe-Birnbaum-Disput⁶. Wiewohl oft zitiert, ist er doch noch keineswegs vollständig ausgewertet, zumal bis zum heutigen Tage Voreingenommenheiten und Relikte einer Heroengeschichtsschreibung den Blick trüben.

Zu wenig berücksichtigt scheint mir bei allen Versuchen einer Bewertung der kritischen Äußerungen Scheibes und der Repliken des Bach-Adlatus Birnbaum die Frage der musikalisch-praktischen Seite der Rezeption. Denn auf Scheibes Vorwurf, infolge der spezifischen Schreibweise Bachs, einschließlich der Notation aller der "Spielweise"

zuzurechnenden Parameter, sei bei der Aufführung von Ensemblewerken nur ein Gewirr von Stimmen ohne erkennbare Hauptstimme zu hören, insgesamt also ein "unbequemes Geräusche", erwidert Birnbaum wohl nicht ohne Grund, dies gehe zum guten Teil auf Unzulänglichkeiten der Aufführung zurück. Exaktes Ensemblespiel sei möglich, dies zeige das Vorbild der Dresdener Hofkapelle, Bach aber habe es gelegentlich mit Musikern zu tun, die ihre Schuldigkeit weder wahrnehmen könnten noch wollten, so daß notfalls sogar Einblick in die Partitur genommen werden sollte, um das eigentlich Gemeinte zu erfahren. Dies deckt sich mit der Aussage noch anderer Dokumente: der bekannten lateinischen lateinischen Fußnote in der Quintilian-Ausgabe des Thomasschulrektors Johann Matthias Gesner⁷, in der Bach als musikalischer Tausendsassa geschildert wird, der gleichwohl mit ständiger Wachsamkeit drohenden oder bereits eingetretenen musikalischen Übelständen abzuhelpen suchte, und auch einer Apologie im 1754 gedruckten Nekrolog⁸, in der eingeräumt wird, Bach habe selten solche Ausführenden um sich gehabt, die ihm verdrießliche Bemerkungen erspart hätten. Daß gravierende Fehler im Aufführungsmaterial - sogar der "Matthäus-Passion" - stehengeblieben waren und sich ausgewirkt haben müssen⁹, hat die neuere Quellenforschung an vielen Beispielen zeigen können; es fragt sich überdies, ob die emphatische Feststellung mancher Kritischen Berichte der Neuen Bach-Gesamtausgabe, diese oder jene fehlerhafte Stimme habe niemals musikalischen Zwecken bzw. praktischen Aufführungen dienen können, sich in Zukunft noch aufrechterhalten läßt.

Daß Bach sich hier auf verlorenen Posten gesehen oder sich als Rufer in der Wüste verstanden hätte, braucht darum keineswegs angenommen zu werden. Zweifellos hatte er den Wunsch, als Komponist "anzukommen", mit seinen Werken Wirkung zu erzielen. Entsprechende Urteile der Zeitgenossen würdigen denn auch (wenngleich kurz) die Probemusiken und die Antrittskantate von 1723, die Ratswahlkantaten von 1723 und 1724¹⁰ (gelegentlich auch später, wie diejenige von 1739)¹¹. Und das oft zitierte Reagieren auf den Publikumsgeschmack mit der leider verlorenen Huldigungskantate "Willkommen, ihr herrschenden Götter der Erden" (BWV Anh. 13) aus dem Frühjahr 1738¹² ist möglicherweise nur die Spitze eines Eisberges in Hinsicht auf das Spätschaffen Bachs.

Über die Art und Weise der Modifikation seines Personalstils sind weiterführende Untersuchungen vonnöten, die sich der weitgehend feststehenden Chronologie zumal des Vokalwerkes zu bedienen hätten. Eine prinzipielle Kehrtwendung dürfte allerdings kaum stattgefunden haben, selbst wenn wir unterstellen, daß größere Teile gerade des aktuellen, auf der Höhe der Zeit stehenden späten Vokalwerkes verlorengegangen sind¹³ und wir demzufolge hier vorwiegend im Dunkeln tappen. Aber die Wiederaufführung zahlreicher Werke und Einzelsätze auch in den spätesten Jahren kurz vor 1750 gibt Grund zu der Annahme, daß Konstanten des Stils der mittleren Jahre niemals aufgegeben wurden¹⁴. Bachs Bemerkung über seine "intricaten" Kirchenstücke für den ersten Chor und seine Rücksichtnahme auf die begrenzten Fähigkeiten und die entsprechende Auswahl anderer Werke lediglich für den zweiten Chor (1736)¹⁵ läßt erkennen, daß er zu Kompromissen nicht bereit war. Der kompositorische Ertrag dieser Haltung war der von Ludwig Finscher apostrophierte "Überschuß"¹⁶, der Bachs Werken in seiner Zeit das Überleben gesichert hat und sie bis heute allen modischen Umdeutungen trotzen ließ.

Gerade dieser Überschuß, der sich häufig - nicht notwendigerweise und nicht überall - in kompositorische Komplikation ummünzte, beschwor die Kritik der Scheibe, Nichelmann, Burney etc. herauf¹⁷. Uns heutigen fällt es schwer, sich die Perspektive etwa eines bemerkenswert hellen Kopfes wie Johann Adolph Scheibe zu eigen zu machen. Aber offenbar erschienen ihm Bachs Werke so sehr und zu sehr überfrachtet, wie uns vielleicht manches aus der Feder Max Regers, und offenkundig wünschte er eine Änderung, die sich vergleichen ließe mit dem Unterschied zwischen Regers Bach-Variationen für Klavier

und seinen späten Telemann-Variationen. Gerade dies aber hätte Wesentliches von Bachs Eigenheit eingeebnet und wichtige Voraussetzungen seiner Größe dem Zeitgeist geopfert. Scheibes Aufwachsen in Leipzig, seine Kenntnis der dortigen Musikverhältnisse und sein auch dokumentarisch faßbarer Kontakt zu Bach verleihen ihm eine Sonderstellung unter fast allen Musiktheoretikern, die sich vor 1750 über J.S. Bach äußerten: Scheibe verfügte offensichtlich über eine umfassende Kenntnis von Bachs Kompositionsstil und Aufführungspraxis und urteilte von dieser Basis aus. Insofern erweisen seine analytischen Äußerungen sich - ungeachtet aller (ohnehin nicht überzubewertender) Polemik - als eindringend, substanziell, grundsätzlich¹⁸.

In welchem Maße andere Professionelle über ähnlich gute Materialkenntnisse verfügten, wissen wir nicht. Doch sollte dieser Gesichtspunkt bei der Bewertung ihrer Äußerungen nicht außer acht gelassen werden. Genannt sei in diesem Zusammenhang Johann Mattheson, der schon relativ früh Sachen "sowohl für die Kirche als für die Faust" kannte (1717) und 1720 bei Bachs Bewerbung um die Organistenstelle an St. Jakobi in Hamburg diesen als Spieler wie als Komponisten kennengelernt haben muß¹⁹. An Matthesons positivem Urteil über Bach als Spieler von Tasteninstrumenten und insbesondere als Komponist von Fugen (für Tasteninstrumente wie für Violine solo) ändert sich fortan nichts mehr. Um so schärfer fällt die Kritik an "Gesangssachen" aus: Die von Bach offenbar besonders geschätzte Kantate "Ich hatte viel Bekümmernis", die er 1713 (?), 1714, 1720 und 1723 in biographisch besonders wichtigen Situationen aufführt, wird von Mattheson in Hinsicht auf ihre - musikalisch begründete, aber in literarischer Hinsicht durchaus problematische - Textdeklamation sozusagen "dem Erdboden gleich gemacht"²⁰. Wenige Jahre später (1731) setzt es wieder einen Seitenhieb gegen denjenigen, der kein Muster zu singbaren Sachen abgeben werde²¹. Ob Mattheson nach der genannten Kantate noch je Vokalwerke Bachs zu Gesicht oder gar zu Gehör bekommen hat, wäre wichtig zu wissen; oder worauf gründete sich sonst seine abfällige Äußerung?

Bachs musikalische Wertvorstellungen, seine Vorliebe für "gearbeitete" Sachen, für harmonischen Reichtum, für einen vielfältig gestuften Umgang mit Dissonanzen etc., für konsequente Stimmführung und für polygonale Formstrukturen, kollidierten mit der Entwicklung in und nach seiner Zeit, und diese Kollision blieb nicht unbemerkt. Martin Zenck hat in seiner erwähnten Studie bewußt versucht, im Unterschied zu der lange Zeit herrschenden Deutungsweise, nach der die Wirkungsgeschichte von Bachs Werk in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts und darüber hinaus eine Geschichte von dessen Verfall gewesen sei, diese Geschichte als einen Prozeß notwendiger und legitimer Umdeutungen zu verstehen. Dies bringt eine Menge neuer Aspekte mit sich und läßt die Rezeption Bachscher Werke (normalerweise handelt es sich nur um einzelne Kompositionen, die dieser oder jener kannte) in etwas freundlicherem Licht erscheinen. Gleichwohl kann dies nicht das Auseinanderdriften von "Kenner" und "Liebhaber" ungeschehen machen, und nicht den Zuwachs an musikalischen Valeurs in der Ära von Empfindsamkeit und Sturm und Drang, der mit Verlusten an musikalischer Substanz bezahlt und teuer erkaufte wird.

Symptomatisch für die Einstellung von Musikern, die eigentlich dem Kreis der "Kenner" anzugehören hätten, ist beispielsweise eine Äußerung wie diese aus der um 1775 entstandenen Autobiographie des Wilhelm-Friedemann-Bach-Schülers Friedrich Wilhelm Rust²²:

"In einem Alter von 13. Jahren spielte er die ersten 24 Präludien und Fugen aus allen Tönen vom alten Sebastian Bach von Anfang bis zum Ende auswendig. Wem das so kunstvolle Gewebe einer Bachschen Fuge bekannt ist, weiß wieviel Mühe es kostete, dergleichen Sachen worinn die Melodie mehrentheils fremd ist, auswendig zu lernen".

Das Gegenstück hierzu ist Carl Philipp Emanuel Bachs Äußerung aus dem Jahre 1768,

bei seines Vaters Klaviersachen komme es nur "aufs Treffen an"²³, und ein Seitenstück ist die Anweisung in desselben Bach-Sohnes "Versuch" Teil II (1762), Einleitung, § 24, das "durchaus vier und mehr stimmige Accompagnement gehört für starke Musiken, für gearbeitete Sachen, Contrapuncte, Fugen u.s.w. und überhaupt für Stücke wo nur Musik ist, ohne daß der Geschmack besonders dran Antheil hat".

Hier tun sich augenscheinlich Abgründe zwischen zwei Stilwelten auf, und die Gegensätze scheinen unüberbrückbar. Ob die spätere Generation ausschließlich Fehlurteile gefällt und sich auf den musikgeschichtlichen Holzweg begeben hat, scheint noch nicht ausgemacht und wäre weiterer Untersuchung wert. Daß eine ganze Reihe von Bach-Schülern und auch die Söhne des Thomaskantors auf kritische Distanz zu dessen Werk gehen, stimmt bedenklich und läßt sich nicht überall auf das Konto des Zeitgeistes schreiben: Dies betrifft Johann Friedrich Agricola²⁴ ebenso wie Wilhelm Friedemann und Carl Philipp Emanuel Bach, Mützel, Kittel, Johann Ludwig Krebs und andere. Diese Entwicklung, an deren Anfang etwa 1758 Johann Ernst Bachs Äußerung über "Kunst, Fleiß und Mühe" in Bachs Kirchenmusiken steht²⁵, kulminiert 1808 in Johann Christian Kittels Behauptung von der Verschiedenheit des Rhythmus in Fugen und im freien Stile. Bachs Fugen hätten oft den schönsten Rhythmus, hingegen sei dieser in seinen sogenannten galanten Sachen oft gänzlich vernachlässigt. Der Fugenrhythmus sei zu sehr in die freie Schreibart übernommen worden: "Dadurch werden manche seiner Arbeiten in dieser Gattung für den Ungelehrten ungenießbar, ermüdend, ein gelehrtes Chaos"²⁶. Für einen ähnlichen Tatbestand hatte Johann Philipp Kirnberger ein Vierteljahrhundert zuvor noch die Formulierung gefunden, daß im Gebrauch durchgehender Dissonanzen J.S. Bach am meisten gewagt habe, "daher erfordern seine Sachen einen ganz besondern Vortrag, der seiner Schreibart genau angepaßt ist; denn sonst sind viele von seinen Sachen kaum anzuhören. Wer die Harmonie nicht vollkommen kennt, muß sich nicht erlauben seine schweren Sachen zu spielen; trifft man aber den wahren Vortrag derselben, so klingen auch seine gelehrtesten Fugen schön"²⁷.

Viel mögen es im Laufe der Zeit nicht gewesen sein, die imstande waren, den "wahren Vortrag" zu treffen²⁸, und so tritt spätestens um 1800 in mancher Beziehung ein Zustand ein, der die Verhältnisse aus Bachs eigener Lebenszeit umkehrt: Jetzt werden die - gut ausgeführten - Ensemblewerke geschätzt, die Tastenwerke (die der Komponist ehemals zu allgemeiner Bewunderung auszuführen verstand) kritisch bewertet. Im April 1801 meint der Freiburger Kantor August Gottlob Fischer zu Breitkopfs, daß Bachs "Arbeiten, die den Verstand beschäftigen, ... von der aesthetischen Seite ... wohl mehrentheils durchfallen möchten"²⁹. Heinrich Heines Reisebilder (1828) stoßen in das gleiche Horn: "Die Verächter italienischer Musik (im Stile von Rossini), die auch dieser Gattung den Stab brechen, werden einst in der Hölle ihrer wohlverdienten Strafe nicht entgehen und sind vielleicht verdammt, die lange Ewigkeit hindurch nichts anderes zu hören als Fugen von Sebastian Bach. Leid ist es mir um so manchen meiner Kollegen, z.B. um Rellstab, der ebenfalls dieser Verdammnis nicht entgehen wird, wenn er sich nicht vor seinem Tode zu Rossini bekehrt"³⁰. Doch auch das Vokalwerk bleibt nicht ungeschoren; ein Vierteljahrhundert nach Mendelssohns Wiederaufführung der "Matthäus-Passion" in Berlin schreibt Karl Mendelssohn Bartholdy aus ebendieser Stadt: "Man sieht hier die Kirchen vollgepfropft von Menschen, am Charfreitag wandert halb Berlin, weil es keine öffentlichen Vergnügungen gibt, aus Langeweile in die Passion von Bach, von der keiner etwas versteht, und aus der sie vor dem Ende gähnend herauslaufen"³¹.

Äußerungen solcher Art müssen künftig ernster als bisher genommen werden, soll die Ambivalenz des Bach-Verständnisses im 18. und 19. Jahrhundert nicht einer neuen Heroengeschichtsschreibung geopfert werden. Lange Zeit (und eigentlich bis zur Gegenwart)

wechselten Höhen und Tiefen, wurde das Bachsche Werk Zerreißproben unterworfen, stieß es auf enthusiastische Zustimmung wie auf entschiedene Ablehnung. Ob jemals und irgendwo eine "lupenreine" Rezeption überhaupt möglich war, läßt sich derzeit nicht sagen. Sie würde nicht zuletzt eine Kenntnis des spezifischen Stils voraussetzen, die aber selbst einer der wichtigsten "Bachianer" seiner Zeit, Johann Nikolaus Forkel, nicht besessen haben kann, wenn er bei seiner kurzen Würdigung von Bachschen Vokalwerken die Trauer-Ode BWV 198 und die vermeintliche Köthener Trauermusik, die in Wirklichkeit eine Meininger Komposition von Johann Ludwig Bach war, in einen Topf wirft³². Daß aus der von uns betrachteten Zeit - 18. und frühes 19. Jahrhundert - kein umfassendes und zugleich kompetentes Urteil über das Werk Johann Sebastian Bachs überliefert ist, darf uns nicht wundern; Zugang zu Bachschen Kompositionen aller Genres hatten nur Wenige (zum Beispiel Carl Philipp Emanuel Bach), und diese hatten Gründe, zuerst an sich selbst zu denken³³.

Bach-Rezeption vor oder nach 1750, vor oder nach 1829 ist kein linearer Vorgang, der sich auf eine einfache Formel bringen ließe. Die Legende vom völligen Vergessensein zwischen 1750 und 1829 hat in den Geschichtsbüchern nichts mehr zu suchen; gegenwärtig droht jedoch eher die Gefahr, daß eine ungebrochene Tradition herbeigeredet werden könnte. Für die künftige Forschung bleibt hier noch viel zu tun; der vorliegende Beitrag kann von den zahlreichen Einzelproblemen nur eine kleine Auswahl diskutieren, unter ihnen vor allem die Frage einer Redundanz infolge der unzulänglichen aufführungspraktischen Umsetzung von Ensemblewerken. Daß der Eindruck von "unbequemem Geräusche" und "gelehrtem Chaos" auch dem 19. Jahrhundert nicht fremd war, mag abschließend der Beethoven-Intimus Anton Schindler bezeugen, der am 13. September 1841 - mehr als ein halbes Jahrhundert nach Mozarts berühmter Visite von 1789 - dem Thomanerchor zu Leipzig einen Besuch abstattete³⁴:

"Um 5 Uhr wohnte ich einer Probe in der Thomasschule bei. Der Cantor Hauptmann ließ mir zu Ehren die große zweichörige (von Bach) Motette 'Singet dem Herrn ein neues Lied' vortragen. War ich durch die vorausgegangenen Chöre aus Samson schon aufs unangenehmste überrascht, wie die Leute schreien anstatt singen, so schien doch der Vortrag der Bachischen Motette alles zu übertreffen, was ich jemals in irgend einer Synagoge an wildem Geschrei und Geplärre gehört hatte, so daß an ein Verfolgen der Stimmen gar nicht zu denken war. Ich werde mich hüten, je wieder eine Neugierde nach dem einstmals vielleicht mit Recht berühmten Thomanerchor laut werden zu lassen. Das einzige, was daran zu loben war, bestand in der Reinheit der Intonation oder richtiger in dem Geschrei. Ich konnte mich nicht enthalten, die jungen Herren in Gegenwart ihres Direktors auf diese Unart aufmerksam zu machen, der es damit entschuldigte, daß der Saal zu klein sey, daß dieß in der Kirche besser klinge. Mag seyn, jedoch schreien bleibt sich überall gleich. Herr Hauptmann bewährt sich vollkommen als der ungeeignete Mann auch auf jenem Platz, wofür ihn alle Intelligenten halten".

Anmerkungen

- 1) Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz Berlin, 1979/80, S. 154-170.
- 2) BJ 1982, S. 7-32.
- 3) Ebda., S. 33-49.

- 4) BJ 1978, S. 192-210.
- 5) Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum V. Internationalen Bach-Fest der DDR, Leipzig, 25.-27. März 1985 (im Druck).
- 6) Bach-Dokumente, hrsg. vom Bach-Archiv Leipzig, Bde. I-III (= Dok I-III), Kassel etc. und Leipzig 1963, 1969, 1972, Bd. II, insbesondere Nr. 400, 409, 417, 441, 442 und 533.
- 7) Dok II, Nr. 432.
- 8) Dok III, Nr. 666 (hier S. 87).
- 9) Alfred Dürr, *De vita cum imperfectis*, in: *Studies in Renaissance and Baroque Music in Honor of Arthur Mendel*, Kassel etc. und Hackensack / N.J. 1974, S. 243-253.
- 10) Vgl. Dok II, Nr. 264, sowie weitere Hinweise bei Dagmar Schenk-Güllich, *Anfänge der Musikkritik in frühen Periodika*, Diss. Erlangen-Nürnberg 1972, passim.
- 11) Dok II, Nr. 452.
- 12) Dok II, Nr. 436 und 441 (hier S. 352).
- 13) Vgl. die Feststellungen zur Erbteilung von 1750 in meinen Studien zur Bach-Überlieferung im 18. Jahrhundert, Leipzig 1984, S. 14.
- 14) Dies belegt insbesondere die Eingliederung von Einzelsätzen aus der Weimarer sowie der frühen Leipziger Zeit in die um 1748 als spätestes opus sumum fertiggestellte "h-Moll-Messe".
- 15) Dok I, S. 88.
- 16) In: *Bach-Interpretationen*, hrsg. von Martin Geck, Göttingen 1969, S. 105 und 218.
- 17) Dok III, passim.
- 18) *Studien zur Bach-Überlieferung* (vgl. Anm. 13), S. 176f.
- 19) Dok II, Nr. 83 und 253. Vgl. außerdem George B. Stauffer, *Johann Mattheson and J.S. Bach: the Hamburg connection*, in: *New Mattheson Studies*, ed. by George Buelow and Hans Joachim Marx, Cambridge 1983, S. 353-368.
- 20) Dok II, Nr. 200.
- 21) Dok II, Nr. 305. Die schärfer formulierte Erstfassung dieses Textes wird Wolf Hohohm (Magdeburg) im BJ 1987 vorlegen.
- 22) Vgl. Dok III, Nr. 811 und 829. Den lange Zeit nicht verifizierbaren Originalwortlaut machte mir Herr Lutz Buchmann (Magdeburg) dankenswerterweise zugänglich.
- 23) Dok III, Nr. 751.
- 24) Ebda., Nr. 652.
- 25) Ebda., Nr. 691.
- 26) Johann Christian Kittel, *Der angehende praktische Organist*, Teil III, Erfurt 1808, S. 16. Widerspruch meldete Johann Nikolaus Forkel brieflich am 27. November 1808 gegenüber dem Leipziger Verlag Hoffmeister & Kühnel an. Vgl. JbP 1932, S. 66 (G. Kinsky).

- 27) Dok III, Nr. 767 (hier S. 220).
- 28) Das ehemals Ernst Ludwig Gerber gehörende und dessen Besitzvermerk von 1765 tragende, später in die Sammlung von Werner Wolffheim gelangte und jetzt in der Sibley Music Library (Eastman School of Music, Rochester, NY) befindliche Exemplar des Originaldruckes von Bachs Clavier-Übung III weist auf seiner Titelseite Eintragungen (des 18. Jahrhunderts?) auf, die das originale "zur Gemüths Ergezung" umformulieren in "Augen Ergezung und Ohren Verletzung".
- 29) Wolfgang Schmieder, in: Festschrift Martin Bollert, Dresden 1936.
- 30) Heinrich Heine, Reisebilder (Italien), zit. nach H. Heine, Ausgewählte Werke in 6 Bänden, Berlin o.J. (um 1950), Bd. 3, S. 201. Zu Rellstabs Kenntnis Bachscher Werke vgl. MGG, Art. "Rellstab".
- 31) Bankiers, Künstler und Gelehrte. Unveröffentlichte Briefe der Familie Mendelssohn aus dem 19. Jahrhundert, hrsg. und eingeleitet von Felix Gilbert, Tübingen 1975, S. 164 (Brief vom 11. April 1855). Hierher gehört auch das vielzitierte Goethe-Wort über die Wiederaufführung der Matthäus-Passion im Jahre 1829: "Es ist mir, als wenn ich von ferne das Meer brausen hörte". Die Frage des "Transoxanischen" bei Goethe wäre in diesem Zusammenhang doch noch einmal zu durchdenken; vgl. Friedrich Smend, Goethes Verhältnis zu Bach, Berlin und Darmstadt 1955, besonders S. 23ff., 43f. Vgl. auch Carl Dahlhaus, Die Fuge als Präludium. Zur Interpretation von Schönbergs Genesis-Komposition Opus 44, in: Musica 37 (1983), S. 522ff. Hiernach vertritt die Fuge in Schönbergs Opus 44 den Zustand vor der Schöpfung. Ein Vergleich mit Goethes Äußerung über J.S. Bach (Juni 1827, vgl. Smend a.a.O., S. 22) drängt sich auf: "Als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte, wie sich's etwa in Gottes Busen, kurz vor der Welterschöpfung, möchte zugetragen haben".
- 32) Johann Nikolaus Forkel, Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke, Leipzig 1802, S. 8 und 36, sowie Klaus Hofmann, Forkel und die Köthener Trauermusik Johann Sebastian Bachs, BJ 1983, S. 115-118.
- 33) Vgl. meinen in Anm. 5 genannten Beitrag.
- 34) Anton Schindler, der Freund Beethovens. Sein Tagebuch aus den Jahren 1841-43, hrsg. von Marta Becker, Frankfurt a.M. 1939, S. 106.

Bernd Sponheuer:

"LICHT ..., DIE ZUKUNFT ERHELLEND"

Überlegungen zum Bach-Bild Hans Georg Nägelis

I

Über Hans Georg Nägeli als Bach-Sammler und -verleger, insbesondere des Wohltemperierten Klaviers, der Kunst der Fuge und der h-Moll-Messe, ist schon des öfteren gehandelt worden¹; wenig hingegen über seinen inhaltlichen, musikästhetischen und -historiographischen Beitrag zur Entwicklung des Bach-Verständnisses². Das mag mit dem relativ raschen Vergessen des Musikästhetikers Nägeli überhaupt zusammenhängen, der im Bewußt-